Oksana Kosinova – *PhD in Philology, Associate Professor at the Department of Philological Disciplines and Methods of Their Teaching, K. D. Ushynskyi Chernihiv Regional Institute of Postgraduate Pedagogical Education (Chernihiv, Ukraine).*

Research interests: *studies in the field of comparative literature, intermediality, artistic interconnections in the works of the Ukrainian writers in the European context.*

Оксана Косінова – *кандидатка філологічних наук, доцентка кафедри філологічних дисциплін і методики їх викладання, Чернігівський обласний інститут післядипломної педагогічної освіти імені К. Д. Ушинського (Чернігів, Україна).*

Наукові інтереси: *дослідження в галузі компаративістики, інтермедіальність, мистецькі взаємозв'язки у творчості українських письменників в європейському контексті.*

ORCID: 0009-0007-6935-819X
E-mail: oksanagontcarenko@gmail.com

THE EUROPEAN CONTEXT OF THE WORKS OF THE UKRANIAN SYMBOLIST WRITERS (THEORETICAL AND EDUCATIONAL MATERIALS)

ЄВРОПЕЙСЬКИЙ КОНТЕКСТ ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ ПИСЬМЕННИКІВ-СИМВОЛІСТІВ (ТЕОРЕТИКО-НАВЧАЛЬНІ МАТЕРІАЛИ)

The purpose of the article *is to demonstrate the importance of introducing the works of the Ukrainian symbolist writers to the students of pedagogical and philological specialties; to substantiate the European context of the works of M. Voronyi, P. Tychyna, O. Oles through the classification of literary-critical and theoretical approaches to the fundamental concepts of musicality in the works of the above-mentioned writers; to determine musical and genre transformations of poetic texts.*

Methodology. *In order to achieve the aim of the research, a set of general scientific methods was used: comparative-historical and intermedial methods, the elements of structural-semiotic, receptive, and phenomenological aesthetics, psychoanalysis, and intertextuality.*

The scientific novelty. *The article summarizes and reveals the research results of the inseparable interconnection between the creativity of the European symbolist writers and Ukrainian artists; substantiates the use of the musical-symbolist strategy in the works of the Ukrainian writers as a universal principle of creativity; outlines the role of linguistic and expressive means as a factor of intermediality.*

Conclusions*. With the emergence of symbolism in European and world literature, a period of various «isms» began, which could eventually be counted in the dozens. However, symbolism remained the primary one for a long time. In the system of modernism, significantly more attention was paid to the sound organization of a language than ever before, as evidenced by Verlaine's famous statement. This study traces the musical motifs in the works and translations of prominent Ukrainian artists: M. Voronyi, P. Tychyna, and O. Oles. Oriented towards a musical perception of the world, their works and translations of French symbolists' poetry contributed to the integration of Ukrainian poetic language into the European space. Understanding the musical and symbolic component of the works of the Ukrainian poets will contribute to the mastery of the theoretical and conceptual apparatus from the courses of the humanitarian cycle by students of pedagogical and philological specialties.*

Keywords: *creativity, intermediality, symbolism, translations, Ukrainian artists.*

© Kosinova O., 2024

DOI: 10.58407/NI.24.1-2.8

***Мета статті**: продемонструвати важливість ознайомлення студентів педагогічних і філологічних спеціальностей із творчістю українських письменників-символістів; обґрунтувати європейський контекст творчості М. Вороного, П. Тичини, О. Олеся через класифікацію літературно-критичних та теоретичних підходів щодо засадничих понять музичності творів вищезазначених письменників; визначити музично-жанрові трансформації поетичних текстів.*

***Методи дослідження:** для досягнення мети дослідження використано комплекс загальнонаукових методів: порівняльно-історичний та інтермедіальний методи, елементи структурно-семіотичної, рецептивної та феноменологічної естетики, психоаналізу та інтертекстуальності.*

***Наукова новизна.** У статті узагальнено й оприявлено результати дослідження нерозривного взаємозв'язку творчості європейськийх письменників-символістів та українських митців; обґрунтовано використання музично-символістської стратегії у творчості українських письменників як універсальний принцип творчості; окреслено роль мовно-виражальних засобів як чинника інтермедіальності.*

***Висновки.** З появою символізму в європейській і у світовій літературі розпочався період найрізноманітніших «ізмів», яких з часом можна було перелічувати десятками. Проте символізм довгий час залишався головним. У системі модернізму значно більше, ніж будь-коли раніше, приділялась увага звуковій організації мови, про що свідчить знамените висловлювання Верлена. У роботі простежено музичні мотиви у творах та перекладах яскравих українських митців: М. Вороного, П. Тичини та О. Олеся. Орієнтовані на музичне світосприйняття, їхні твори та переклади поезій французьких символістів сприяли входженню українського поетичного слова до європейського простору. Осмислення музично-символістської складової творів українських поетів сприятиме опануванню теоретико-понятійного апарату з курсів гуманітарного циклу студентами педагогічних і філологічних спеціальностей.*

***Ключові слова:** інтермедіальність, символізм, українські митці, творчість, переклади.*

Постановка проблеми в загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими або практичними завданнями. Теоретико-понятійний апарат студентів педагогічних і філологічних спеціальностей на сьогодні потребує корекції. Важливо, щоб здобувачі освіти, починаючи з пропедевтичних курсів, де відбувається знайомство з теоретичними літературознавчими поняттями та дефініціями, поступово збагачували свій лексикон у цьому напрямку, чому, власне, і сприяють інтермедіальні дослідження. Увагу на тому, що лірика пов'язана з музикою не зовнішніми узами, а внутрішніми, акцентували Ф.-Й.-В. Шредер, Й.-Г. Зульцер. Й. Гердер уперше застосував до поезії музичні категорії, назвав її «музикою душі», випередивши поетологію С. Малларме.

Під поняттям музичності творів маємо на увазі її тривалу еволюцію, відколи вчені зацікавилися місцем поезії у системі мистецтв і взаємодією поезії і музики (трактати Августина і Кассіодора). Як відомо, у романтизмі поезія переорієнтувалася з живописної моделі на музичну, оскільки за словами тогочасних дослідників, ідеалом і моделлю для ліричної поезії є музика.

У XIX столітті з'явився символізм – літературно-художня та філософсько-естетична течія. Цей модерновий напрям для свого розвитку знайшов сприятливий ґрунт у Бельгії. Символістська естетика, лінгвопоетика вперше була теоретично розроблена у той момент, коли 18 вересня 1886 року в паризькій «Фігаро» побачила світ стаття Жана Мореаса «Маніфест символізму», що подала нову назву літературно-мистецького напряму, об'єднавши таких авторів, як Поль Верлен, Артюр Рембо, Стефан Малларме, Шарль Кро, Еміль Вергарн, Моріс Метерлінк та багато інших. (Ільницький, 1991, с. 22). Символіст Ремі де Гурмон («Книга Масок») як видатний дослідник символізму, окреслив засади, на яких ґрунтувалося новітнє бачення естетики та поетики, де верлібр посідав одне з найчільніших місць (Goumont, 1915).

Аналіз основних досліджень і публікацій з порушеної проблеми. Поняття «інтермедіальність» своїм корінням сягає 50-60-их років XX ст., коли склався філософський напрям у вивченні медіа. Найповніші характеристики категорії «медіа» належать М. Маклюену, який у праці «Розуміння Медіа. Зовнішні межі людини» (1964) до медіа відніс групу феноменів: мову, письмо, засоби комунікації, рекламу тощо. Проблеми гібридизації медіа після М. Маклюена розвинув німець-

кий соціолог Н. Луман у праці «Суспільство суспільства», де висунув тезу про те, що медіа – це сума вільно пов'язаних елементів, а форма міцно цементує ці елементи (Косінова, 2015).

Культурологічний аспект інтермедіальності вивчали О. Хансен-Льове та І. Смирнов. О. Хансен-Льове у статті «Проблема кореляції словесного і зображального мистецтв на прикладі російського модернізму» відрізнив поняття інтермедіальність від інтертекстуальності, а в монографії «Інтермедіальність у модернізмі» (2006) потрактував інтертекстуальність як переклад мови одного мистецтва на інше і описав можливості мультимедійних презентацій. І. Смирнов у праці «Породження інтертексту. Елементи інтертекстуального аналізу з прикладами з творчості Б. Пастернака» (1995) зауважив, що інтермедіальність передбачає організацію тексту через взаємодію різних видів мистецтва та різних семіотичних рядів. В останні десятиліття інтермедіальність та форми її репрезентації в різних ракурсах досліджують І. Борисова, М. Ветцель, Ф. Ґейуорд, Д. Ґіґінс, Й. Йалкута, Н. Керолл, Ю. Мюллер, І. Печ, С. Четмен, О. Чуканцева, І. Шпільман та інші.

Загальновідомо, що Й. Шретер у статті «Інтермедіальність» (2004) виокремив чотири підходи до вивчення цього феномену: 1) інтертекстуальність як синтез мистецтва, що прередбачає мономедіальні форми; 2) трансмедіальна інтермедіальність, власне співвідношення одного й того ж наративу в різних медіальних субстратах; 3) трансформаційна інтермедіальність, що передбачає репрезентацію одного медіа іншим, переклад з однієї знакової системи на іншу; 4) онтологічна інтермедіальність, яка свідчить про наявність спільних і відмінних рис у різних медіа.

Про символічне мистецтво у «Маніфесті» Ж. Мореас писав: «Ідея, своєю чергою, зовсім не повинна залишатися без розкішних покровів зовнішніх аналогій, отже, головний характер символічного мистецтва в тому, щоб ніколи не приходити до Ідеї про Себе» (Michaud, 1947, с. 35). Або, за визначенням А. Рембо, «уникати перекладу» (Michaud, 1947, с. 95), відмовитись від «надто точного смислу» (Michaud, 1947, с. 36).

Як зазначає дослідниця О. Крушинська (2014), поет-символіст С. Малларме «пише про два типи мовлення, двоїстий стан слова – необроблене і безпосереднє, з однієї сторони, і «сутнісне» – з іншої» (с. 222). На думку С. Малларме, «вибрати «сутнісне слово» (слово, що через натяк, навіювання розкриває сутність речей, непізнаванну за допомогою раціоналістичних засобів) – вибрати поезію, про спорідненість якої з музикою твердять символісти» (Крушинська, 2014, с. 222). «Музика зустрічається з віршем, щоб стати Поезією» (Крушинська, 2014, с. 222).

У мові символістів відбуваються суттєві зміни, оскільки письменник-символіст хоче досягти максимальної звучності (про це зазначає і Моріс Барре в есе «La Sensation en littérature: la folie de Baudelaire»). Як відомо, ці зміни в ієрархії мистецтв не могли не позначитися на творчості видатних українських митців, зокрема на текстах Миколи Вороного, Павла Тичини та Олександра Олеся.

Формулювання цілей статті: продемонструвати важливість ознайомлення студентів педагогічних і філологічних спеціальностей із творчістю українських письменників-символістів; обґрунтувати європейський контекст творчості М. Вороного, П. Тичини, Олександра Олеся через класифікацію літературно-критичних та теоретичних підходів щодо засадничих понять музичності творів вищезазначених письменників; визначити музично-жанрові трансформації поетичних текстів.

Висвітлення процедури теоретико-методологічного та експериментального дослідження. Для досягнення мети дослідження використано комплекс загальнонаукових методів: порівняльно-історичний та інтермедіальний методи, елементи структурно-семіотичної, рецептивної та феноменологічної естетики, психоаналізу та інтертекстуальності.

Виклад основного матеріалу дослідження з обґрунтуванням отриманих наукових результатів. Знайомство студентів-філологів, студентів-педагогів із інтертекстуальними аспектами літературознавчої науки, аналіз художніх текстів – на сьогодні обов'язкова складова вивчення літератури та дитячої літератури. Чимало українських митців можуть стати прикладом для такого ознайомлення. Зупинимося на кількох, на нашу думку, знакових представниках символізму в українській літературі. Микола Вороний – поет, перекладач, критик, історик літератури, публіцист, актор, режисер, редактор, дослідник національного театру, світової та вітчизняної драматургії, громадський діяч. М. Вороного називають речником українського символізму («першим декларатором ідей і форм українського символізму»), оскільки він проголосив гасла «чистого мистецтва», закликавши митців «змістом і формою… наблизитись до нових течій і

напрямів сучасних літератур» (Слоньовська та ін., 2018, с. 249).

Сергій Єфремов вважав митця автором «маніфесту українського модернізму», а Олександр Білецький зазначав про близькість звучання поетичних рядків М. Вороного та П. Верлена, звертав увагу на домінування в них «музичності, ритмічності, психологізму, роздвоєності» (Білецький, 1990; Слоньовська та ін., 2018).

До питання впливу символістської поезії на творчість Миколи Вороного вже неодноразово зверталися дослідники його поетичної спадщини О. Білецький, Г. Вервес, С. Павличко та ін. Письменник знався на французькій поезії: «Найбільше французький символізм (Верлен головне) відбились дуже виразно на характері моєї творчості». Треба зазначити, що в роботі Миколи Вороного «До статті О. Білецького про мене» автор називає Поля Верлена серед поетів, творчість якого найбільше вплинула на нього ще в молоді роки: «з'являються у моїй творчості далі мотиви дисгармонійної поезії – це переважно поезія французького символізму, з котрим я запізнався ще у Львові (Ш. Бодлер, П. Верлен, Мореас та ін.), але котрим захопився [...] особливо П. Верленом (якого я студіював у французькому оригіналі, живучи в 1902 у Харкові)» (Вороний, 1996, с. 598). М. Вороний (1996) знаходив певну спорідненість із верленівським світосприйманням: «[...] з Верленом зближувала мене естетика страждання, що шукала виходу у поезії [...] і в вині!» (с. 601).

Найближчий до символізму М. Вороний у програмовому вірші «Інфанта». У цьому образі-символі поезії М. Вороного символічний образ дівчини містить у собі узагальнений образ жіночої вроди. Ліричний герой М. Вороного «відчуває, що жорстокі революційні події і краса кохання несумісні, і диво: «Освячений, в солодкій муці я / Був по той бік добра і зла... / А наді мною Революція / В червоній заграві пливла» (Слоньовська та ін., 2018, с. 249).

Митець завжди говорив про необхідність модернізації української літератури. В альманасі «Літературно-науковий вісник» опублікував відкритий лист програмного характеру (так званий «Маніфест українського модернізму»), де закликав колег-письменників до участі в часописі, який змістом та формою міг би наблизитись до нових течій і напрямів сучасних літератур.

Поет одним із перших уводить у лірику європейські мотиви (тема міста, потяг людини до краси, акцентує увагу на духовній самотності). Звертається до проблеми історичної пам'яті народу, порушує загальносвітові теми, еволюціонує від романтизму до неоромантизму та символізму: головною рисою поетики М. Вороного стає музичність. Митець занурюється у песимізм, виявляє схильність до галюцинацій, самогубства, постійно шукає щось важливе для себе.

Заклик «Музика понад усе!» М. Вороний не сприймав буквально, але йому було близьке захоплення П. Верлена, оскільки через «синтез музики, в якій панують імпресіоністичні мелодії; вірша, де головне місце посідає пейзаж душі; зору, без якого неможливе уявлення кольорових відтінків, настрою; який змінюється від меланхолічного до оптимістично-викликаючого, відчуття; що базується на інтуїтивному сприйманні дійсності, живопису, який допомагає добрати фарби – все це народжує у психолого-філософському світобаченні поета особливий стан, без якого неможлива поезія» (Колкутина, 2014, с. 2).

Це світовідчуття було близьке одному з теоретиків українського символізму – В. Щурату. Він стверджував, що завдяки П. Верлену «всі настрої були тонкі, делікатні, прозорі» і треба, щоб вони «творили тло», а поезія французьких поетів-декадентів Ш. Бодлера та П. Верлена є передовою і незвичайно мелодійною (Щурат, 1896).

Сугестивне, несвідоме відчуття поезії є головним принципом розвитку світомислення творчості М. Вороного. «Неповторність та різнобарвність, складність та неспокійність, то з оптимістичним відчуттям, то з песимістичним розпачем кінця світу; радісний, іноді життєзбагачений погляд на людей; тяга до горіння, пошуку, діяння – все це простежуємо і в його громадському світогляді» на противагу меланхолійному характеру творів П. Верлена (Колкутина, 2004, с. 2). Погоджуючись із дослідницею В. Колкутиною (2004), зауважимо, що П. Верлен був послідовником Ш. Бодлера, він запозичив із його спадщини тяжкий, прикрий настрій, який передавав французьким словом «ennui», що в перекладі означає «туга», «нудьга», «сукупність неприємностей і непорозумінь» (с. 2).

М. Вороний неодноразово стверджував, що слову-образові-мелодії у його творчій спадщині відводиться далеко не першорядна роль, що почав він писати з такого ж пробудження, з якого люди починають співати. Тут треба згадати, що письменник переклав «Інтернаціонал» Е. Потьє, не маючи французького оригіналу, з німецького тексту, а при порівнянні оригіналу і свого перекладу, знайшов їх дуже схожими.

Отже, поезія у М. Вороного, як і П. Верлена, – одна з категорій краси.

П. Верлен, як і М. Вороний, пізнавав світ у його цілісності. Музикальність у творчості П. Верлена та М. Вороного є наслідком «негармонійної єдності зовнішнього і внутрішнього настрою поезії», який виявляється яскраво й виразно (Колкутина, 2004, с. 3).

Варто наголосити, що музична компетенція Павла Тичини є певним конгломератом принаймні трьох складників – мовного, комунікативного і культурного, що утворюють якісно нове ціле та передбачають наявність у митця комплексу умінь. Маємо на увазі музичну грамотність, фонові знання теоретичних настанов батьків символізму А. Шопенгауера, Ф. Ніцше, Р. Вагнера, ознайомленість із символізмом як європейською течією, знання про це своїх попередників із «Української хати» і «Молодої Музи», аспекти національної, психологічної ідентичності тощо.

Дослідники творчості, літератори і композитори, усі ті, хто писав про Павла Тичину, головною особливістю тичинівської поетики вважали її музикальність. Художньо-естетичні погляди Павла Тичини зазнали впливу символістської філософсько-естетичної течії. Імена батьків символізму А. Шопенгауера, Р. Вагнера, Ф. Ніцше та їх погляди були йому добре відомі. П. Тичина винайшов «органічний синтез словесних і музичних засобів вираження» (Косінова, 2015, с. 44). І досяг такого синтезу саме тому, що «...озвучував» поезії, в основному, через семантику слова і в меншій мірі – через сонорику...» (Клочек, 1986, с. 69), саме це збагачувало його твори новими смислами.

Музична семантика творів поета надзвичайно різноманітна. Зокрема, в оповіданні «Богословіє» письменник розповідає про вправи зі співу, які він сам виконував у духовній семінарії. В оповіданні «На ріках вавилонських» музика – кульмінаційний момент твору. У вірші-спогаді «Перше знайомство» (1910) поет описує враження від концерту в Чернігівській семінарії, на якому вперше побачив М. Коцюбинського. У близької до поетики «Сонячних кларнетів» поезії «Гей, іду, іду я полем...» (1913-1914) строфічне розмаїття відтворює характерну «сонячно-кларнетну» віртуозну музичність. Вірш «Арфами, арфами...» (1914) – рідкісний за мелодійністю. Назва збірки «Сонячні кларнети» промовисто говорить про те, що музика тут – майже у кожному рядку. У книжці «Vita nova» Андрій Ніковський вперше виділяє музичну складову тичининської поезії, використовуючи музичну термінологію.

Провідна музична образна тема звучить в уривку з поеми «Золотий гомін»: «Над Києвом – золотий гомін, / І голуби і сонце!» (Косінова, 2015). У збірках «Плуг» та «Вітер з України» домінує музика революції. «Плуг» стає новим етапом його творчого розвитку. Не можна не звернути увагу на зміну назв поетичних книжок – «Сонячні кларнети» – «Плуг», музика тонів змінюється на музику шумів.

Літературознавці зазначають, що «Подорож з капелою К. Стеценка» має таке саме значення, як щоденники Т. Шевченка й О. Довженка. Насиченість твору П. Тичини музичною термінологією є ще одним відбиттям панмузичності світовідчуття автора.

Твір П. Тичини «Скорбна мати» своєю архітектонікою нагадує знамениту композицію Дж. Россіні «Stabat Mater»: кожний із чотирьох розділів написані ніби в одному музичному ключі.

Музика польського композитора-романтика Ф. Шопена відчутна у рядках вірша «На майдані». У поезії співіснують структури музичного твору та поетичної мініатюри-сцени. Музика Л.-В. Бетховена завжди надихала поета на творчість, зокрема П. Тичина був добре обізнаний з «Дев'ятою симфонією».

Поета варто вважати справжнім поліглотом, адже впродовж свого життя постійно вивчає нові мови: опановує старослов'янську, староєврейську, латинську, учить європейські мови; знав вірменську, грузинську, тюркську. Взагалі, П. Тичина самостійно вивчив «більше двадцяти мов, а п'ятнадцятьма вільно володів» (Коломієць, 2015, с. 169). Зазначимо, що Тичина творив в епоху великого терору українців. Як писав В. Стус, поет жив у часи, «що заправили генія на роль блазня» (Коломієць, 2015, с. 117), тож у своїй перекладацькій діяльності поет відчував певну свободу.

Розквіт та найактивніша перекладацька діяльність митця розпочинається на початку XX століття. Існує припущення, що після початку Першої світової війни, коли П. Тичина як студент Київського комерційного інституту їде до Саратова, оскільки інститут був евакуйований, де знайомиться з відомим перекладачем та поетом В. Самійленком, який, як вважається, «підштовхнув митця до перекладацької діяльності та вивчення інших мов» (Захарчук, 2019, с. 956).

Треба зауважити, що О. Крушинська (2014а), розглядаючи відтворення особливостей дискурсу французького символізму на основі творів П. Верлена у перекладацькій творчості П. Тичини, акцентує увагу на тому,

що перекладач активно «співпрацює» з французькою поезією на початку XX століття, відтворюючи творчу манеру П. Беранже, А. Ле Браза, П. Верлена. Поет з особливою повагою ставився до французьких символістів. Переклади поетичних творів П. Верлена, здійснені П. Тичиною, засвідчують намагання останнього засвоїти звукописну техніку французького поета, з цією метою автор використовує у тексті музичні ефекти, наділені сугестивністю (Захарчук, 2019, с. 957). Дослідниця О. Крушинська (2014a) також наголошує, що досягнення за допомогою фонологічних засобів сугестивності першотвору – це один з перекладацьких принципів П. Тичини (с. 143). Яскрава милозвучність перекладів поезії Верлена, за свідченням літературознавців (Захарчук, 2019; Крушинська, 2014a), сприяла *формуванню дискурсу символізму в українській поезії* (курсив наш. – *О.К.*).

Серед перекладів з французької в Тичини вірші П'єра Жана Беранже («Колискова», покладена на музику В. Косенком), Анатоля Ле Браза («Смерть матері») та Поля Верлена («Небо тут над дахом»). До збірки «Сонячні кларнети» (1918) увійшов лише переклад-переспів вірша Анатоля Ле Браза «Смерть матері», два інші переклади було надруковано лише у 1985 р. у 12-титомному зібранні творів Павла Тичини. Проте, переклад «Небо – тут – над дахом» вірша Поля Верлена («Le ciel est, par-dessus le toit»).

До запозичень, ремінісценцій П. Верлена належать вірші, що є подібними до верленівського верлібру; у них спостерігається комбінування повторів і рефренів, широке використання алітерацій, асонансне римування, дієслівні рими, а також притаманний верленівській поезії «enjambement»: «Тоді, як лишаюсь я сам / В ті хвилини святого спокою, / Коли наді мною / Розкривається небо, мов храм, – / І там...» («Fiat!») (Крушинська, 2014b, с. 229).

Крім того, перекладач поєднує мовні ресурси романтичної та неромантичної, народно-пісенної традицій української поезії задля передачі символізму та поетичної мелодики творів П. Верлена. Саме яскрава евфонічність останнього в основі дискурсу символізму української поезії. Вивчаючи проблеми художнього перекладу на основі творчості П. Тичини, Перекладач відстоював принцип точності у своїх перекладах, що відображалось у багатьох моментах. Водночас П. Тичина дуже часто використовував «переспів», спираючись на власну виразну стилістичну манеру, засновану на різноманітних художніх засобах, метафорах, метоніміях, порівняннях, які використовував П. Тичина, насамперед, як поет.

Для Олександра Олеся поезія й музика становили єдину стихію, його поетична творчість була суголосна зі світовими мистецькими здобутками – визначних метрів символізму, зокрема Ш. Бодлера та П. Верлена. Мистецькі здобутки французьких символістів були для нього основою, що створила стиль, оригінальну манеру; вивершені поетичні зразки французьких символістів допомогли звільнитися від непотрібного, урізноманітнили словник, ритмомелодику вірша тощо.

Письменник звертав особливу увагу на міф і символи, подвійну словесну функцію, ритмічну роль поезії. Тісно пов'язана з міфологією музична символіка. У рукописі третьої збірки зберігся епіграф Надсона «Хай арфа зломлена, ридає ще акорд».

Тут треба зауважити, що поет був талановитим музикантом: грав на арфі, лірі, кобзі. У його творах уміння грати на сопілці свідчить про гармонійність людської натури. Подібне значення має цей музичний інструмент також і в «Лісовій пісні» Лесі Українки, і в поемі-симфонія «Сковорода» П. Тичини та інших.

Поет шукав нової музичності, наближеної до звучання рідної пісні: «Вам я співаю, о листя, / Пройняті усміхом сонця, / Подихом вітру стривожені, / Світом, красою обпоєні». Музикальність у доробку письменника представлена на різних рівнях: музична лексика (арфа, кобза, сопілка, струна), у вигляді використання музичних жанрів (романси, політичні пісні тощо), як елемент давнього обряду («Над Дніпром», «Танець життя») тощо.

Зразком символістичного твору є вірш «Айстри», як зазначає Ю. Ковалів. Квіти розпустилися пізньої осені, але загинули від приморозків, не дочекавшись сонячної погоди: «І вгледіли айстри, що вколо – тюрма... / І вгледіли айстри, що жити дарма, – / Схилились і вмерли... / І тут, як на сміх, / Засяяло сонце над трупами їх!» (Слоньовська та ін., 2018, с. 248).

На збірку «З журбою радість обнялась», що мала виразну символіку вже в поетиці назви, із захопленням відгукнувся Іван Франко, який назвав Олександра Олеся «майстром віршової форми і легких граціозних пісень» (Слоньовська та ін., 2018, с. 248).

Микола Лисенко створив музику на тексти віршів: «Айстри», «Сміються, плачуть солов'ї», «Гроза пройшла, зітхнули трави», Кирило Стеценко – на поезію «Сосна», Станіслав Людкевич – «Тайна», Яків

Степовий – «Не беріть із зеленого лугу верби…» (Слоньовська та ін., 2018, с. 248).

У драматичному етюді «По дорозі в Казку», дуже близькому до творів символіста М. Метерлінка, митець поєднав символістську поетику з неоромантикою (Слоньовська та ін., 2018, с. 249).

Етюд «Злотна нитка», присвячений видатному композиторові, основоположнику української професійної музики М. Лисенку, містить символічну оповідь про життя музиканта. Життя композитора змальоване автором як музика гірського потоку, у творі є музичні переходи від одного етапу життя до іншого тощо.

Твір «Лебідь» провідного поета французького символізму XIX ст. С. Маллярме став його естетичним кредо – відображати не саму річ, а враження. У поезії відомого французького символіста особливо виразно проступає контраст між космічним простором та крижаним озером (le lac dur).

У вірші «Лебідь» Ш. Бодлера (твір присвячений В. Гюго), спостерігаємо інший символ лебедя. Ліричний герой французького поета – це вигнанець-страдник у депресивному стані. За Ш. Бодлером, мрія і дійсність – дуже різні поняття, тому в його поезії наскрізним став образ-символ лебедя з невимовною тугою, жалобою та печаллю.

Своєрідне бачення символіки лебедя спостерігаємо у віршах «Лебідь», «То не лебідь на озері пісню співав», «Прилети, мій лебідь білий» Олександра Олеся.

Злиття художньої творчості Олександра Олеся з різними видами мистецтва, зокрема музикою, ґрунтується на міфіолого-фольклорній традиції українців та свідчить про спорідненість із творчістю французьких поетів-символістів, для яких мало значення панмузичне переважання музики над звуком.

Висновки з дослідження і перспективи подальших розвідок у цьому напрямі. Слова поезії символізму мають цінність лише відповідно до того враження, яке вони справляють на читача, поети-символісти, за твердженням Д. Наливайка (2006), прагнули «впливати незвичним і несподіваним, немовби заворожуючим зближенням і сполученням слів, будучи свідомим того, що ці зближення і сполучення несуть у собі більший поетичний чар і наснагу, ніж очевидні словесні значення» (с. 32). Цією майстерністю досконало володіли Микола Вороний, Павло Тичина, Олександр Олесь. Переклади поезій французьких символістів сприяли входженню українського поетичного слова до європейського контексту.

Отже, переважання музики над словом, покладене в основу творчості французів-символістів, яскраво прослідковується у творчості вищезазначених українських письменників. Основу інтермедіальної стратегії в аспекті європейського контексту творчості митців складали такі чинники: 1) використання музичних мотивів; 2) залучення музичних жанрів; 3) робота з мовно-виражальними засобами тощо, які досліджені недостатньо. Відтак існує необхідність подальших досліджень у контексті взаємозв'язку з творчістю французьких митців-символістів та в аспекті використання поняття інтермедіальності задля концептуалізації художньої стратегії митців. Осмислення музично-символістської складової творів українських поетів сприятиме опануванню теоретико-понятійного апарату з навчальних курсів гуманітарного циклу студентами педагогічних і філологічних спеціальностей.

Перспективними дослідженнями порушеної проблеми є впровадження теоретичних висновків у практику підготовки майбутніх філологів і педагогів дошкільної та початкової ланки освіти, а також укладання словника-тезауруса з інтермедіальності для використання у процесі вивчення конкретних художніх текстів.

Список використаних джерел

Білецький, О. (1990). *Микола Вороний: Літературно-критичні статті*. Дніпро.

Вороний, М. (1996). *Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика*. Наукова думка.

Захарчук, В. (2019). Перекладацька діяльність П. Г. Тичини. *Молодий вчений, 11*(75), 955–959. https://doi.org/10.32839/2304-5809/2019-11-75-203

Ільницький, М. (Упоряд.). (1991). *Розсипані перли: поети «Молодої музи»*. Дніпро.

Клочек, Г. (1986). *«Душа моя сонце намріяла…»: Поетика «Сонячних кларнетів» Павла Тичини*. Дніпро.

Коломієць, Л. (2015). *Український художній переклад та перекладачі 1920-30-х років: Матеріали до курсу «Історія перекладу»*. Нова Книга.

Колкутина, В. В. (2004). *Поетичний дивосвіт Миколи Вороного.* http://dspace.nbuv.gov.ua/handle/123456789/73793

Косінова, О. (2015). *Концепція панмузичності у творах Павла Тичини*. Грінь Д. С.

Крушинська, О. Г. (2014a). Відтворення особливостей дискурсу французького символізму у перекладі П. Тичини. *Проблеми семантики слова, речення та тексту, 32,* 136–144. http://nbuv.gov.ua/UJRN/pssrtt_2014_32_17
Крушинська, О. (2014b). Переклади поезій французького символізму та формування дискурсу символізму в українській поезії на межі XIX–XX століть. *Проблеми семантики, прагматики та когнітивної лінгвістики, 25,* 219–231. http://nbuv.gov.ua/UJRN/psptkl_2014_25_22
Наливайко, Д. (2006). *Теорія літератури й компаративістика*. Києво-Могилянська академія.
Слоньовська, О., Мафтин, Н., & Вівчарик, Н. (2018). *Українська література (профільний рівень): підручник для 10 класу закладів загальної середньої освіти*. Літера ЛТД.
Щурат, В. (1896). Французький декаденизм в польській і великоруській літературах. *Зоря, 9,* 179–180.
Goumont, R. de. (1915). *Le livre des Masques: Portraits symbolists*. Gallimard.
Michaud, G. (1947). *La doctrine symboliste*. Nizet.
Schröter, J. (2004). *Intermedialität.* https://www.theorie-der-medien.de/text_detail.php?nr=12

References

Biletskyi, O. (1990). *Mykola Voronyi: Literaturno-krytychni statti* [Mykola Voronyi. Literary and Critical Articles]. Dnipro [in Ukrainian].
Goumont, R. de. (1915). *Le livre des Masques: Portraits symbolists*. Gallimard [in French].
Ilnytskyi, M. (Comp.). (1991). *Rozsypani perly: poety «Molodoi muzy»* [Scattered Pearls: the Poets of the «Young Muse»]. Dnipro [in Ukrainian].
Klochek, H. (1986). *«Dusha moia sontse namriiala...»: Poetyka «Soniachnykh klarnetiv» Pavla Tychyny*. [«My Soul Dreamed of the Sun...»: The Poetics of Pavlo Tychyna's «Solar Clarinets»]. Dnipro [in Ukrainian].
Kolkutyna, V. V. (2004). *Poetychnyi dyvosvit Mykoly Voronoho* [Mykola Voronyi's Poetic World]. http://dspace.nbuv.gov.ua/handle/123456789/73793 [in Ukrainian].
Kolomiiets, L. (2015). *Ukrainskyi khudozhnii pereklad ta perekladachi 1920-30-kh rokiv: Materialy do kursu «Istoriia perekladu»* [Ukrainian Literary Translation and Translators of the 1920s-30s: Materials for the Course «History of Translation»]. Nova Knyha [in Ukrainian].
Kosinova, O. (2015). *Kontseptsiia panmuzychnosti u tvorah Pavla Tychyny* [The Concept of Pan-Musicality in Pavlo Tychyna's Works]. Hrin D.S. [in Ukrainian].
Krushynska, O. (2014b). Pereklady poezii frantsuzkoho symvolizmu ta formuvannia dyskursu symvolizmu v ukrainskii poezii na mezhi XIX–XX stolit [Translations of French Symbolism Poetry and the Formation of the Symbolism Discourse in Ukrainian Poetry at the Turn of the 19th–20th Centuries]. *Problemy semantyky, prahmatyky ta kohnityvnoi linhvistyky, 25,* 219–231. http://nbuv.gov.ua/UJRN/psptkl_2014_25_22 [in Ukrainian].
Krushynska, O. H. (2014a). Vidtvorennia osoblyvostei dyskursu frantsuzkoho symvolizmu u perekladi P. Tychyny [Reproduction of the Peculiarities of the Discourse of French Symbolism in the Translation of P. Tychyna]. *Problemy semantyky slova, rechennia ta tekstu, 32,* 136–144. http://nbuv.gov.ua/UJRN/pssrtt_2014_32_17 [in Ukrainian].
Michaud, G. (1947). *La doctrine symboliste*. Nizet [in French].
Nalyvaiko, D. (2006). *Teoriia literatury y komparatyvistyka* [Theory of Literature and Comparative Studies]. Kyievo-Mohylianska akademiia [in Ukrainian].
Schröter, J. (2004). *Intermedialität.* https://www.theorie-der-medien.de/text_detail.php?nr=12 [in German].
Shchurat, V. (1896). Frantsuzkyi dekadenyzm v polskii i velykoruskii literaturakh [French Decadentism in Polish and Great Russian Literature]. *Zoria, 9,* 179–180 [in Ukrainian].
Slonovska, O., Maftyn, N., & Vivcharyk, N. (2018). *Ukrainska literatura (profilnyi riven): pidruchnyk dlia 10 klasu zakladiv zahalnoi serednoi osvity* [Ukrainian Literature (Professional Level): a Textbook for the 10th Form of General Secondary Education Institutions]. Litera LTD [in Ukrainian].
Voronyi, M. (1996). *Poezii. Pereklady. Krytyka. Publitsystyka* [Poetry. Translations. Criticism. Journalism]. Naukova dumka [in Ukrainian].
Zakharchuk, V. (2019). Perekladatska diialnist P. H. Tychyny [Translation Activities of P.H. Tychyna]. *Molodyi vchenyi, 11*(75), 955–959. https://doi.org/10.32839/2304-5809/2019-11-75-203 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 20.06.2024